

Patrie et peuples frères : le mythe de la nordicité dans la politique et dans l'art danois

Homeland and the Brotherhood of Peoples: The Myth of Nordicness in Danish Politics and Art

Vaterland und Brüdervölker: der Mythos der Nordizität in der Kunst und Politik Dänemarks

Patria e popoli fratelli: il mito della nordicità nella politica e nell'arte danesi

Patria y pueblos hermanos: el mito de lo nórdico en la política y el arte danés

Jens Tang Kristensen

Traducteur : Suzanne Niemann



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/13469>

DOI : 10.4000/perspective.13469

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2019

Pagination : 211-226

ISBN : 978-2-917902-49-3

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Jens Tang Kristensen, « Patrie et peuples frères : le mythe de la nordicité dans la politique et dans l'art danois », *Perspective* [En ligne], 1 | 2019, mis en ligne le 30 décembre 2019, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/13469> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.13469>

Patrie et peuples frères : le mythe de la nordicité dans la politique et dans l'art danois

Jens Tang Kristensen

En m'appuyant sur une analyse historiographique et critique de la relation de l'identité nationale aux arts plastiques et à l'évolution de l'histoire de l'art comme discipline au Danemark, j'entends étudier dans cet article le concept de nordicité. L'examen de la loi paternelle est l'un des points essentiels de cette étude car celle-ci est la condition nécessaire de toute identification nationale. En effet, la construction identitaire nationale est à la fois un élément important et un préalable à la mise en place d'une représentation correspondant à l'existence d'une culture nordique spécifique. Autrement dit, selon la thèse avancée ici, c'est en déchiffrant le concept de « danité » (ce qui est danois) que l'on pourra en même temps renouveler notre compréhension du concept de nordicité. Sur la base de ces éléments d'analyse, il s'agit de montrer que la représentation du nordique a avant tout servi des objectifs politiques, la nordicité constituant ainsi une construction, un télescope de pouvoirs à la fois discursif et hégémonique. En outre, dans ce contexte discursif, les allégories et les symboles tels que le père (la patrie, le patriotisme) et la mère (la langue maternelle, la Mère Danemark) ont été mis au service d'un enracinement populaire de la même manière que les concepts de sœurs et de frères continuent d'évoquer les autres pays nordiques (les peuples frères). Ainsi la nordicité ne peut-elle se penser indépendamment de la représentation des identités nationales, lesquelles sont constamment entretenues par le recours à un langage symbolique inconscient, ce qu'ont démontré l'historien Benedict Anderson et le sociologue Michael Billig, chacun à leur manière¹. À cet égard, la mythologie nordique joue également, dès la fin du XVIII^e siècle, et en particulier au XIX^e siècle, un rôle central dans la construction de l'identité nationale danoise et de l'identité nordique. On peut considérer que la mythologie nordique a œuvré à la constitution et à l'enracinement de la communauté : même après la Seconde Guerre mondiale, un artiste par ailleurs révolutionnaire comme Asger Jorn continua de se référer, en s'appuyant sur la mythologie, aux idées du pasteur poète et politicien Nikolai Frederik Severin Grundtvig (1783-1872) concernant l'existence effective de traits de style et de caractère spécifiquement nordiques².

L'idée d'une communauté d'esprit nordique émerge, parallèlement à l'éveil de la « danité », au début du XIX^e siècle, et la représentation du spécifiquement danois se construit en outre sur la base de la structure de la famille nucléaire, nouvelle à cette époque³.

Les fortes relations culturelles avec les « peuples frères » nordiques ont progressivement été amenées à fonctionner comme un principe essentiel d'exclusion de « l'autre », de « ce qui est étranger ». Il s'agit de montrer ici que c'est cette construction conceptuelle de la nordicité qui, autrement dit, a fait obstacle à des lectures différentes de l'histoire de l'art. Ainsi la forte relation qui existait préalablement entre les cultures danoise et allemande, par exemple, a-t-elle été peu à peu rejetée⁴. Comme tente de le montrer cet article, c'est vraisemblablement la représentation de l'existence d'une parenté particulière entre les pays nordiques qui, depuis les penseurs danois d'inclination nationale tels que Grundtvig, l'historien de l'art Niels Lauritz Høyen (1798-1870), l'historien Lauritz Engelstoft (1774-1851), l'écrivain Steen Steensen Blicher (1782-1848) et le juriste et politicien national-libéral Orla Lehmann (1810-1870), a été reconduite jusqu'à aujourd'hui sans être remise en cause.

Le père (patrie et patriotisme)

Le court écrit de Sigmund Freud intitulé « Une névrose démoniaque au XVII^e siècle », initialement publié en 1923, comporte un passage important dans lequel le psychanalyste nous montre que le père ancestral, la loi et Dieu sont interdépendants⁵. Depuis sa publication en 1748, l'ouvrage *De l'esprit des lois* de Montesquieu imprègne notre vision du partage en trois du pouvoir de l'État, selon la séparation des pouvoirs législatif, exécutif et judiciaire. On retrouve en outre l'instance de pouvoir souveraine dans la formulation : Dieu, le Roi et la *patrie*. Autrement dit, les concepts d'État-nation, de père et de loi sont liés du point de vue de l'histoire des idées, et ce n'est pas non plus sans raison que le mot *pater*, dont l'étymologie signifie père, connote à la fois Dieu et le patriotisme. Que l'individu continue d'entrer dans la nation par son nom et son baptême a pour effet de lier inévitablement le sujet à l'État-nation, ce qui, au demeurant, est cimenté par l'usage fréquent de patronymes lors du rituel de la déclaration du nom⁶. Enfin, le fait que le concept de nation tire ses racines des termes latins *nascor* et *natio* (« je nais » et « naissance »), n'est donc pas fortuit non plus⁷. Par ailleurs, Freud souligne aussi dans son court écrit combien le père est un concept ambivalent car le conflit avec le père s'inscrit toujours dans la loi même :

Mais ces contradictions dans la nature primitive de Dieu sont un reflet de l'ambivalence qui domine des rapports de l'individu à son propre père. Si le Dieu bon et juste est un substitut du père, comment s'étonner que l'attitude opposée, de haine, de crainte et de récrimination, se soit formulée dans la création de Satan⁸ ?

Cette dualité du père et de la loi figure également dans la philosophie politique de Thomas Hobbes, telle qu'elle est formulée dans le *Léviathan*, en 1651. Dans cette œuvre, Hobbes présente l'État comme un animal monstrueux qui ne peut maintenir la paix et la liberté que par l'usage de son pouvoir absolu. Selon sa pensée politique, la souveraineté doit être exercée au singulier car la pluralité entraîne la guerre, et si le pouvoir d'État disparaît, il en résulte une situation que Hobbes définit comme l'état de nature, analogue à « une guerre de tous contre tous » qui correspond à la définition moderne de la guerre civile⁹.

Au Danemark, la représentation de la naissance de l'État-nation s'articule autour d'un mythe selon lequel le drapeau danois, le Dannebrog, tomba du ciel pendant de la bataille de Lyndanise, à Tallin, en Estonie, le 15 juin 1219. Ce récit sur la naissance du Danemark a été reconduit par l'université jusqu'en 1848, année où le Dannebrog devint pour la première fois un symbole populaire, de plus en plus souvent brandi par la population dans le contexte de la guerre de Trois ans (1848-1851). Il faut toutefois attendre 1854



1. Christian August Lorentzen, *Le Dannebrog tombe du ciel pendant la bataille de Lyndanise, le 15 juin 1219*, 1808, Copenhague, Statens Museum vor Kunst, inv. KMS274.

pour que le pavoiement ne soit plus réservé au roi, et donc à la puissance publique, mais puisse (ce qui était nouveau) être pratiqué par toute la population, la nation. Pendant la guerre de Trois ans opposant le Danemark aux duchés allemands, le drapeau danois se mua ainsi progressivement en un symbole populaire, ce dont le chant de Noël

« Højt fra træets grønne top », composé en 1848 par l'auteur et ingénieur Peter Faber, conserve d'ailleurs la trace. Dans un couplet de ce chant, le cadeau offert pour Noël à un certain Hendrik est en effet un drapeau neuf¹⁰. La légende du Dannebrog tombé du ciel était, depuis le début du XIX^e siècle, devenu un motif important de la peinture d'histoire, comme le montre le tableau de Christian August Lorentzen *Le Dannebrog tombe du ciel pendant la bataille de Lyndanise, le 15 juin 1219*, exécuté en 1808 (**fig. 1**). La même année, Lauritz Engelstoft publia son petit ouvrage éducatif intitulé *Tanker om Nationalopdragelsen, betragtet som det virksomste Middel til at fremme Almeneand og Fædrelandskærlighed* [Pensées sur l'instruction nationale considérée comme le moyen le plus efficace de promouvoir l'esprit social et l'amour de la patrie], dans lequel il décrivait l'authentique Danois comme un fils de la patrie, la structure de l'assujettissement et la loi du père se trouvant ainsi explicitées. La légende relative au drapeau tombé du ciel continue toutefois encore aujourd'hui de jouer un grand rôle pour le sentiment identitaire danois. En 2010, le récit sur la naissance du Danemark et la descente du drapeau figurait ainsi encore parmi les questions du test de nationalité auquel doit se soumettre tout étranger souhaitant acquérir la nationalité danoise¹¹.

L'État et la patrie en tant que souverain sont en outre souvent associés et représentés dans l'histoire de l'art danois. L'artiste et professeur à l'Académie des beaux-arts de Copenhague Christoffer Wilhelm Eckersberg est traditionnellement considéré comme le « père de l'art pictural danois » depuis l'ouvrage de l'historien de l'art Emil Hannover,

paru en 1898, qui lui était consacré. Ce prédictat est resté attaché à Eckersberg comme le montre, par exemple, le titre de la monographie consacrée à l'artiste en 2005 par les historiens de l'art Kasper Monrad et Peter Michael Hornung : *C. W. Eckersberg: Dansk malerkunsts fader* [C. W. Eckersberg : le père de l'art pictural danois]¹².

Si Høyen, historien de l'art danois très marqué par ses opinions nationales-libérales, a été qualifié lui aussi de « père » de l'histoire de l'art, c'est qu'il fut le premier au Danemark, en 1829, à être nommé professeur de mythologie et d'histoire, et notamment d'histoire de l'art. Høyen exerça une influence directe sur les élèves d'Eckersberg, lesquels furent ainsi désignés fidèles fils de la nation et de l'art¹³. Dans la conférence sur les « conditions de développement d'un art national scandinave » qu'il donna en 1844, Høyen attira en outre l'attention sur la manière dont on devait rechercher les particularités nationales et nordiques dans la nature et les singularités des mœurs populaires :

Malaisée et non encore tracée, telle est la voie que nous invitons nos artistes à emprunter. C'est sur les îles et dans les prairies du Danemark, entre les montagnes de la Norvège et de la Suède qu'ils devraient se préparer et se familiariser à la vie populaire, à ses occupations et à ses habitudes. [...] L'habitant du Nord doit d'abord être saisi dans sa singularité, le sens doit d'abord s'aiguiser à ce que la Nature qui nous entoure a de grandiose et de familier avant que nous ne puissions espérer parvenir à un art populaire historique. Dans l'intervalle, les légendes et hauts faits de la Scandinavie devront en vain attendre de pouvoir se révéler en forme et en couleur¹⁴.

Comme nous l'avons dit précédemment, il convient cependant de souligner que les concepts d'art danois et nordique se manifestèrent à mesure de l'éveil national, initié par la banqueroute de l'État danois en 1813 puis la perte de la Norvège en 1814. L'apparition de la notion de père et la construction du Danemark comme État-nation « moderne » sont par conséquent liées, les concepts d'État et de nation ayant graduellement fusionné au début du XIX^e siècle sous l'influence de penseurs allemands tels que Johann Gottfried von Herder, Johann Gottlieb Fichte, Friedrich Schleiermacher et Friedrich Schlegel¹⁵.

La mère (langue maternelle et Mère Danemark)

Tandis que l'État est associé à l'appareil d'État, à la loi, à la patrie et au patriotisme, la nation est quant à elle associée à l'apparition des langues vernaculaires exclusives, comme l'a montré Anderson¹⁶. Le danois comme langue nationale n'a connu son essor qu'au début du XIX^e siècle, l'allemand ayant au demeurant été la langue de commandement officielle dans l'armée jusqu'à la chute de l'homme d'État et médecin Johann Friedrich Struense, en 1772. La langue maternelle s'est ainsi subtilement infiltrée dans la construction nationale, ce qu'Anderson a signalé ainsi :

Cette conception superbement eng-européenne (européocentrisme) de la nation, nécessairement liée à une langue qui lui appartient en propre, exerça une grande influence dans l'Europe du XIX^e siècle et, plus étroitement, sur les constructions théoriques ultérieures relatives à la nature du nationalisme¹⁷.

La Révolution française de 1789, moment où le mot « royal » fut remplacé par celui de « national », marque donc la toute première tentative de création d'une grande conscience nationale et collective. La célébration de jours de fêtes nationales, accompagnées de chants et de festivités, n'a cependant joué un rôle important et nouveau qu'à partir du début du XIX^e siècle en Europe, avec un enracinement dans les communautés linguistiques nationales correspondantes. Il convient toutefois de mentionner la progressive importance de la langue

maternelle au cours du XVIII^e siècle, qui transparaît d'ailleurs dans la célèbre remarque de Jean-Jacques Rousseau : « le langage distingue les nations entre elles ; on ne connaît d'où est un homme qu'après qu'il a parlé¹⁸. »

Parallèlement, l'image de la femme fut utilisée de manière nouvelle comme un symbole visuel d'enracinement collectif au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, les femmes évoquant dans une telle image la nation conçue d'après une structure de la famille nucléaire dans laquelle la mère protégeait le foyer. Village d'origine, pays d'origine, *domus* et nation sont ainsi associés de façon complexe au rôle familial assigné à la femme. De tels symboles et allégories existent aussi dans d'autres pays européens comme l'Allemagne, où Germania sert de symbole à tout le peuple allemand, ou la France, où Marianne est devenue une allégorie de la République française pendant et après la Révolution. Au Danemark, il devint progressivement courant de comparer la patrie à une valkyrie ou à une guerrière après les guerres napoléoniennes (1803-1815), allégorie à laquelle Grundtvig eut lui aussi recours dans de nombreux poèmes. Ainsi, en 1850, écrivit-il un poème sur « l'honnête Danoise dont l'héroïsme fait battre la poitrine de guerrière », et d'après lequel, selon l'historienne Inge Adriansen, il est également vraisemblable que la peintre Elisabeth Jerichau Baumann ait conçu et réalisé, en 1850-1851, le célèbre tableau *Mère Danemark*¹⁹

(Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek). Ce tableau est l'une des images du Danemark les plus appréciées, bien qu'il fût très mal reçu à son époque. D'une part, le tableau fut critiqué pour avoir été peint par une femme qui n'était pas « ethniquement » danoise, Jerichau Baumann étant née dans la partie russe de la Pologne, et de parents allemands, d'autre part, elle avait, tout comme Ditlev Blunck, suivi sa formation à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf. De ce fait, son style était qualifié, à l'époque, de plus sentimental que celui qui était alors prôné par l'Académie des beaux-arts de Copenhague et, partant, que celui de la tradition d'Eckersberg²⁰. Ces aspects ressortent par exemple clairement d'une critique parue dans le *Dagbladet* du dimanche 17 mai 1891 :

Il y a une génération avait lieu la grande bataille entre la blonde [*den Blonde*] et les brunes [*de Brunette*], entre les défenseurs de Høyen et ses pourfendeurs. Si cette bataille s'est visiblement terminée par la totale défaite des derniers, il n'en reste pas moins quelques « brunes » qui n'ont pas renoncé aux splendeurs de l'école de Düsseldorf, et pour qui un tableau de Kjærshou ou de Rasmussen Eilersen, par exemple, compte autant que ceux de tous les autres réunis, Gotfred Christensen, la Cour, Kyhn, Niss, etc., et qui préféreraient sans réserve l'une des noiraudes des harems de Madame Jerichau à l'Ève de Julius Paulsen²¹.

Comme on l'a dit, la valkyrie était devenue, depuis les années 1850, l'un des symboles patriotiques les plus importants, et *Mor Danmark* figurait presque partout, du papier à lettre aux timbres de Noël, en passant par les cartes postales (fig. 2), la porcelaine, les couverts



2. Carte postale avec Mor Danmark, datant de 1908.



3. Theodor Lundberg, *Moder Svea*, 1897-1905, au fronton du Riksdagshuset, le siège du Parlement suédois, à Stockholm.

et les livres illustrés. La Mère Danemark danoise servait à enraciner la communauté, à l'instar de l'allégorie des « Jeunes filles du Jutland du sud ». *Mor Danmark* correspondait à l'utilisation que faisaient les Suédois de *Moder Svea*, laquelle figurait de même sur un grand nombre d'objets produits en masse, et notamment les billets de banque suédois jusqu'en 1987. À cela s'ajoute que *Moder Svea*, qui apparaît aussi au fronton du bâtiment du parlement de Stockholm sous la forme d'un groupe de sculptures de Theodor Lundberg (fig. 3), a traditionnellement été considérée et représentée comme une sœur ou une cousine des autres pays nordiques, à savoir la Norvège, le Danemark et l'Islande. La présentation de *Moder Svea*, en même temps, comme une sœur aînée de la Finlande, voire comme sa mère, ce qui

revient ainsi à considérer que la Finlande serait soumise à l'État suédois, montre de façon exemplaire combien les symboles féminins nationaux ne sauraient être pensés, sur le plan politique, indépendamment des autres pays nordiques. Cela signifie aussi que la nordicité est un Janus à deux têtes, un concept qui implique à la fois enracinement et dissimulation. Que les valkyries portent une cotte de mailles, une épée et un bouclier montre enfin que les États-nations étaient bien établis lorsqu'elles s'imposèrent comme des symboles visuels faciles à décoder. La valkyrie devint également un motif prisé dans l'art pictural des autres pays nordiques, comme le montre par exemple le gigantesque tableau du peintre norvégien Peter Nicolai Arbo, *Valkyrien*, de 1869 (Oslo, Nasjonalgalleriet). Les représentations de la femme comme métaphore du foyer et de l'amour, et de l'homme comme métaphore renvoyant à la guerre fusionnèrent ainsi dans cette allégorie de pouvoir national d'État, au centre de laquelle figurait à présent la femme.

Le frère (le peuple de frères nordiques)

En 1829, le poète danois Adam Oehlenschläger (1779-1850) fut nommé « roi des poètes du Nord » par l'évêque et écrivain suédois Esaias Tegnér. La cérémonie qui eut lieu dans la cathédrale de Lund, en Suède, en dit long sur le souhait des artistes de créer ce que Tegnér, dans son discours, décrivit comme une union scandinave. Grundtvig plaidait lui aussi ardemment pour une telle union même s'il soulignait, en tant que politicien engagé, qu'un pacte d'union scandinave ne devait être envisagé que sur les plans artistique et culturel, et non politique²². Ce sont néanmoins les réflexions de Grundtvig qui permirent d'organiser, en 1845, un certain nombre de réunions communes nordiques d'étudiants issus des universités de Copenhague, Uppsala, Lund et Kristiania – Grundtvig ayant, de son côté, dès 1839, tenté de mener à bien l'organisation d'un tel grand événement nordique. Ces réunions culminèrent en une gigantesque fête, à Copenhague, pendant laquelle 245 personnes écoutèrent des discours et célébrèrent la fraternité scandinave, le 13 janvier 1845, c'est-à-dire, fort symboliquement, le jour du retour de la lumière après la phase la plus sombre de l'hiver²³. Lehmann, Grundtvig et le théologien et politicien Henrik Nicolai Clausen furent les principaux orateurs de cette manifestation, entre des murs

décorés de onze immenses dessins au fusain représentant des dieux nordiques, exécutés par les artistes danois renommés Lorenz Frøhlich, Peter Christian Thamsen Skovgaard (un ami proche de Grundtvig) et Johan Thomas Lundbye, qui avait déjà illustré, en 1843, l'ouvrage de l'archéologue Jens Jacob Asmussen Worsaae, *Danmarks Oldtid oplyst ved Oldsager og Gravhøje*²⁴. Outre les grands dessins au fusain, la salle était ornée d'une gigantesque trilogie figurant les trois géants nordiques, à savoir le danois Holger Danske, l'archer norvégien Ørvard et le suédois Stærkodder²⁵. D'autres fêtes étudiantes similaires furent organisées par la suite, dont le décor des salles, au moyen de bannières représentant des divinités issues de la mythologie nordique commune, était le trait récurrent. Un certain nombre de bannières exécutées par l'élève danois d'Eckersberg, Constantin Hansen, pour la réunion de 1862, sont encore conservées aujourd'hui. L'une d'elles montre Odin qui, dans la mythologie nordique, était à la fois le dieu du savoir et la figure paternelle puisqu'il est décrit comme le père fondateur de tous les autres dieux. Autrement dit, Odin peut être considéré comme le dieu capable de rassembler tous les peuples frères scandinaves. De telles festivités nationales n'étaient toutefois pas inhabituelles à cette époque. Le 1^{er} août 1839, l'écrivain Steen Steensen Blicher avait déjà organisé la première fête populaire sur le Himmelbjerget, près de Silkeborg, dans le Jutland. Dans son discours pour cette occasion, Blicher relia lui aussi les caractères danois, populaire et nordique :

Écoutez ! Ce n'est pas un Danois qui parle – cette intonation est norvégienne – ou suédoise – Ah ! Ils sont conviés de là-haut et de là-bas – en vérité ! Ils sont voisins et frères et sœurs – nous sommes – tous du Nord [...] Frères ! Et si c'étaient vous qui aujourd'hui posiez la première pierre du cirque du Danemark ! Pour les fêtes à venir vous inviteriez sans doute vos frères des montagnes, vous manderiez leurs scaldes et les nôtres à un concours de chants sur le patriotisme, l'amour et l'amitié, la virilité et la fidélité au Nord renaissant²⁶.

En 1843 se déroula à Skamlingsbanken, près de Kolding, dans le Jutland du sud, la première des fêtes linguistiques populaires qui allaient devenir récurrentes. Celle de l'année suivante fut organisée comme une manifestation de défense de la langue maternelle danoise, même si les orateurs s'y adressèrent à toute la région nordique. On y dénombra 120 habitants de Copenhague, dont le national-libéral Lehmann, ainsi que Grundtvig et les écrivains Meir Aron Goldschmidt et Carl Ploug. Lehmann et Ploug commandèrent en outre au peintre Constantin Hansen des ornements portant des motifs issus de la mythologie nordique²⁷. À cet égard, on a dit que le peintre, poussé par ce qui a été interprété comme un sentiment d'infériorité par rapport au savoir historique de Lehmann, entreprit d'étudier la mythologie nordique sous l'égide de Lehmann et de l'historien de l'art Høyen. Cet exemple montre simplement que si les artistes n'avaient pas nécessairement la même inclination pour le national que les historiens, les théologiens et les politiques contemporains²⁸, ils étaient bien en mesure, cependant, d'exécuter les programmes des tableaux et les commandes qu'ils devaient satisfaire, et qui affermissaient les racines nationales et populaires tout en renforçant le sentiment d'une parenté nordique.

Des mythes à propos des mythes

Dans son ouvrage *Nationalism and the Nordic Imagination*, l'historienne de l'art américaine Michelle Facos montre comment la représentation de la nordicité s'appuie sur des représentations construites et des conventions variant même d'un État ou d'une nation scandinave à l'autre²⁹. Si les relations historiques conflictuelles entre les pays nordiques sont aujourd'hui souvent minorées par le grand public, c'est parce que l'on tenta, comme on a commencé à le montrer, de les tempérer déjà au cours du XIX^e siècle.

De nombreux ouvrages abordant divers aspects de l'art nordique font souvent l'économie d'une clarification du concept de nordicité, qui devient ainsi une vague notion générique, un concept global et flou, désignant collectivement une longue série d'œuvres d'art n'ayant pas nécessairement exercé une influence notable sur le grand public au sein des pays nordiques. Il convient également de souligner qu'il fallut attendre les années 1980 pour que l'art nordique de la dernière moitié du XIX^e siècle fût véritablement présenté à un public étranger. Plus précisément, la première exposition présentant des œuvres danoises de la fin du XIX^e siècle à un public américain eut lieu en 1982, notamment au Brooklyn Museum de New York, sous le titre *Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880-1910*³⁰. L'art danois du XIX^e siècle n'était donc pas connu en dehors de la Scandinavie avant cette date, et lorsqu'il était, épisodiquement, mentionné, il était rarement relié à la Scandinavie mais plutôt à la tradition picturale hollandaise, comme l'a d'ailleurs fait remarquer l'historienne de l'art américaine Patricia G. Berman³¹. En considérant ainsi le Nord comme l'expression d'une sphère culturelle fermée et homogène, on risque de passer à côté de la diversité historique des pays scandinaves et d'atténuer pareillement les fortes relations qu'ils entretenaient avec les milieux culturels d'Europe centrale et internationaux. Dans l'optique d'éclaircissement, à la fois historique et conceptuel, qui nous anime ici, la tension entre la Norvège et la Suède qui fait suite au traité de paix de Kiel (1815), par exemple, ne saurait être envisagée indépendamment des changements et de l'instabilité qui menacent alors l'équilibre des pouvoirs en Europe. Comme le souligne Facos, les pays scandinaves y prirent part eux aussi :

Après avoir enduré plusieurs siècles de domination du Danemark, la Norvège fut unie de force à la Suède en 1815 par le traité de Kiel en compensation de la perte de la Finlande par la Suède, qui dut la céder à la Russie après les guerres napoléoniennes. La Norvège bénéficia d'un certain degré d'autonomie pendant son union à la Suède et institua un programme nationaliste dans ses écoles vers le milieu du siècle³².

Au Danemark, l'idée de la nordicité apparaît parallèlement à ce qui est souvent désigné comme un éveil national ou une renaissance et qui suit le bombardement de Copenhague du 2 septembre 1807, la banqueroute de l'État en 1813, la perte de la Norvège en 1814 et surtout la guerre de Trois ans, également connue sous le nom de Première guerre du Schleswig, qui opposa le Danemark aux duchés allemands du Schleswig, du Holstein et de Lauenburg. La première moitié du XIX^e siècle a, d'une manière générale, été marquée par un puissant besoin de créer une nouvelle force de cohésion collective et nationale après la réduction territoriale du Danemark.

Légendes nordiques dans une perspective nationale

La Commission archéologique danoise (Oldsagskommissionen) fut créée en 1807, et le professeur islandais de runologie Finn Magnussen donna, dès 1819, une série de conférences sur la mythologie à l'Académie des beaux-arts de Copenhague. À cet égard, les efforts de Grundtvig, visant à créer une université nordique en 1839 et, avant cela, à nouer des relations étroites entre les pays nordiques via une histoire et une mythologie communes, qui s'expriment, par exemple, dans son ouvrage scientifique et poétique *Nordens Mytologi eller udsigt over Eddalæren for dannede Mænd der ei selv ere Mytologer* (1808), aboutirent relativement tard³³.

Les historiens de l'art et les artistes danois contribuèrent eux aussi, cependant, et de façon substantielle, à la construction de l'identité nationale, notamment par l'intermédiaire



du maintien de concepts tels que l'art danois et nordique. Dès 1771, l'historien Peter Frederik Suhm publia *Om Odin og den nordiske Gudelære*, qui contribua à la popularisation du récit de la mort du dieu Balder. Les artistes de l'époque et des époques ultérieures se nourrirent abondamment du mythe d'Odin comme d'autres récits de Suhm. Le mythe selon lequel Odin reçut la prédiction de la mort de Balder, par exemple, joua un rôle central parmi les premiers nationaux-romantiques du XVIII^e siècle. Johann Heinrich Füssli avait ainsi, dès 1776, utilisé le motif d'Odin même s'il continuait de regarder les sculptures classiques de Monte Cavallo, à Rome, et s'inspirait du poème de Thomas Gray *The Descent of Odin* (**fig. 4**). À cet égard, il est intéressant que Füssli ne se soit pas appuyé sur les sources nordiques anciennes mais au contraire sur un récit contemporain anglais, de même que les œuvres de Füssli furent saluées par le théologien et philosophe allemand Johann Gottfried Herder. Jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, la langue, au Danemark, avait également été marquée par l'allemand, et ce notamment en raison de la présence d'écrivains et penseurs allemands qui y résidaient tels que Friedrich Gottlieb Klopstock, Heinrich Steffens, Johann Gottlieb Fichte, Heinrich Wilhelm von Gersternberg et Friedrich Schlegel³⁴. Alors, l'idée du spécifiquement nordique plongeait ses racines, au Danemark, dans l'idéalisme allemand.

4. Johann Heinrich Füssli, *Odin reçoit la prophétie sur la mort de Balder*, 1776, plume et encre brune, 272 × 397 mm, Stockholm, Nationalmuseum, Sergel Collection, inv. n° 1686/1875 (T517).

Comme on l'a déjà mentionné, ce n'est qu'au début du XIX^e siècle que la représentation du national et du nordique prit vraiment de l'ampleur, et la tendance à faire du national et du nordique des notions analogues à bien des égards s'observe au demeurant dans la création des nombreuses sociétés patriotiques, dont la Götiska Förbundet (« Ligue



5a-c. Couvertures de quelques volumes de *Helhesten*, *Tildsskrift for Kunst*, avec des illustrations de [de gauche à droite] Jens Søndergaard, t. 1, n° 3, 1941 ; Axel Salto, t. 1, n° 5-6, 1942 ; Ejler Bille, t. 2, n° 4, 1943.

gothique ») suédoise de 1811 est sans doute la plus célèbre. Ses membres, qui adoptaient des noms de héros légendaires nordiques, publièrent une revue intitulée *Iduna* et organisèrent au moins une exposition. C'est le théologien Tegnér qui fut à l'origine d'*Iduna*, avec le philosophe, historien et poète Erik Gustaf Geijer. L'intérêt pour les mythes nordiques

comme symboles visuels et récits au service de la construction d'une identité nationale s'est également exprimé dans l'ouvrage de Geijer *Betraktelser i afseende på de nordiska myternas användande i skön kunst*, de 1817, qui reprend à bien des égards celui du théologien danois Jens Møller, *Om den Nordiske Mytologis Brugbarhed for de skønne tegnende Kunster*, publié en 1812. Au XIX^e siècle, les théologiens exprimèrent ainsi de plus en plus le souhait d'unir la nation par l'intermédiaire des mythes et légendes nordiques préhistoriques, sans toutefois que le paganisme ne vienne heurter les valeurs et doctrines de la chrétienté.

La variation nordique de l'avant-garde

En 1940, l'artiste danois Asger Jorn fonda avec ses collègues Ejler Bille et Egill Jacobsen la revue artistique et culturelle *Helhesten* (1940-1944 ; **fig. 5a-c**). Cette revue fut créée comme une défense contre l'occupant allemand, suivant l'idée que les légendes nordiques anciennes, auxquelles *Helhesten* (cheval fabuleux de mauvais augure) faisait référence, pourraient servir dans la lutte plus contemporaine contre le nazisme et le totalitarisme. Ami proche de Jorn, l'archéologue Peter Vilhelm Glob, qui devait devenir par la suite conservateur en chef du Musée national (Nationalmuseet) danois, faisait également partie de ce cercle et aurait, dit-on, téléphoné à l'écrivain Johannes V. Jensen afin de s'assurer que le nom de la revue était bien choisi³⁵. *Helhesten* présentait des contributions de peintres, d'archéologues, d'ethnologues, d'historiens de l'art, de psychologues, d'architectes et d'écrivains, et les thèmes abordés dans les articles étaient tout aussi variés : les films, l'art, les bandes dessinées, le kitsch, l'art nordique préhistorique et antique, les masques ethnographiques, le chamanisme, l'art médiéval, l'architecture, les dessins d'enfants et les œuvres de malades mentaux. L'idée d'un esprit national et nordique commun se retrouve aussi parmi les membres principaux de *Helhesten*, tels que les artistes Carl-Henning Pedersen, Egill Jacobsen, Henry Heerup, l'archéologue Glob,

l'architecte Robert Dahlman Olsen et surtout Jorn. Le recours des nazis, que *Helhesten* était avant tout destiné à combattre, aux Vikings et aux symboles nordiques, et notamment à la mythologie, comme moyen de propagande au sein de leur régime totalitaire, ne fait qu'étayer la thèse défendue ici, selon laquelle la notion d'une spécificité nordique s'appuie toujours sur des constructions collectives et des conventions variables.

En 1948, Jorn commença avec Glob à planifier la publication de l'ouvrage *Olddansk kunst* qui, comme son nom l'indique, devait aborder l'art préhistorique à partir du Mésolithique. Aux yeux des archéologues spécialisés, qui considéraient que l'art danois n'était apparu qu'à l'âge du fer et à l'époque viking, il s'agissait d'un projet très controversé, d'autant plus que les photographies ne devaient pas être accompagnées de texte comme dans un ouvrage traditionnel, mais au contraire « apporter des éléments visuels et esthétiques autonomes³⁶ ». Si *Olddansk kunst* ne fut jamais achevé, Jorn n'en renonça pas pour autant à son projet de retracer en images l'évolution de l'art populaire dans tout le Nord. En 1961-1962, il entreprit le grand projet *10.000 års nordisk folkekunst* [10 000 ans d'art populaire nordique] qui, outre d'énormes archives d'images et de photographies, devait donner lieu à une œuvre monumentale en 32 volumes sur l'évolution de l'art dans le Nord, de l'âge de pierre à l'époque contemporaine. Jorn travaillait également à la création d'un centre de recherche scandinave sur l'art nordique³⁷. Pour constituer les vastes archives photographiques et le projet de livre, il recruta le photographe français Gérard Franceschi, qui avait précédemment travaillé pour les musées français, et l'homme politique gaulliste et écrivain André Malraux. Le projet réunissant Jorn et Franceschi débuta à Caen et à Évreux, en Normandie, où ils entendaient documenter ce que Jorn considérait comme des « graffitis » gravés du Moyen Âge et que l'on trouvait dans les pierres des églises des villages. L'idée était de procéder à une étude comparative des gravures normandes et des signes préhistoriques nordiques, étude qui aboutit à la publication par Jorn de l'ouvrage *Signes Gravés – Sur les églises de l'Eure et du Calvados* en 1964³⁸. Il est important de souligner que les travaux de Jorn sur l'art populaire nordique procédaient à la fois d'une théorie sur l'art qu'il avait en partie développée lui-même et d'un fort engagement politique³⁹.

Dès 1948, préparant son ouvrage *Magi og skønne kunster* [Magie et beaux-arts], Jorn avait affiné la théorie selon laquelle il existait des différences exactes entre ce qu'il définissait comme les styles latin et nordique. Selon Jorn, le style latin se caractérisait par ses traits symétriques, harmonieux, rationnels, centralisés et disciplinés, contrastant ainsi avec un style nordique libre⁴⁰. Bien que ce livre ne fût publié qu'en 1971, Jorn restait convaincu que l'art pictural nordique plongeait ses racines directement dans l'âge de pierre. On retrouve cette thèse dans de nombreux ouvrages aux multiples facettes publiés par Jorn : *Guldhorn og Lykkehjul*, *Tegn og underlige gerninger*, *Gotlands Didrek* et *Folkekunstens Didrik*.

L'idée de Jorn selon laquelle il convenait de distinguer l'art « barbare » nordique de l'art « civilisé » latin n'était cependant pas nouvelle, on peut la retrouver dans de nombreux ouvrages d'histoire de l'art parus au fil du temps. Le peintre symboliste danois Jens Ferdinand Willumsen avait noté, par exemple, lors d'un séjour d'étude à Florence en 1911, une différence fondamentale entre les tempéraments nordique et latin, laquelle transparaissait également, selon lui, dans la physionomie des personnes. En tant que vitaliste, Willumsen constatait ainsi que les Italiens avaient des corps plus ronds et harmonieux que les Nordiques, ce qui expliquait à son sens que les gens du Sud créaient un art plus classique⁴¹. Un historien de l'art comme Emil Hannover établissait lui aussi, dans sa théorie de l'art, une distinction entre les racines culturelles blondes (*de blonde*, nationales ou scandinaves) et brunes (*de brunette*, d'Europe centrale).

La théorie de l'art de Jorn, comme on l'a déjà dit, ne saurait être pensée indépendamment de son engagement de révolte anticapitaliste, antiautoritaire et politique qui l'a souvent conduit à faire des déclarations libertaires et rebelles telles que celle-ci :

Tandis que le stuc vide et les ornements creux ont disparu, les squelettes métalliques encore plus inféconds de la publicité marchande, des affiches et des panneaux lumineux se sont imposés. Cet enfer criard, cette démonstration de la domination de la marchandise sur l'être humain, ce mépris envers l'infériorité désemparée de l'être humain devant la machine sont considérés par bien des modernistes comme le signe d'une démocratie très évoluée. La dernière pointe d'humanité a ainsi disparu de notre art social ou commun. De finalité de la production, l'être humain est réduit à l'état de *client*, cette victime pourchassée, cet objet commercial qu'il importe de capturer, de séduire et de piller par tous les moyens disponibles⁴².

En 1957, Jorn créa avec Guy Debord l'Internationale situationniste à Paris. Les néomarxistes et anarchistes politiquement radicaux appartenant à l'Internationale situationniste n'étaient cependant pas d'accord sur le rôle de l'art dans la société, le principal initiateur qu'était Debord considérant que la peinture était une marchandise fétiche et, partant, une réminiscence du capitalisme. Dès sa constitution, le mouvement fut donc marqué par des ruptures internes donnant lieu à d'innombrables querelles et intrigues intestines. En 1962, par exemple, toute la fraction allemande du groupe fut exclue, ce qui mena à la création de la Deuxième Internationale situationniste (Bauhaus Situationniste), basée à Drakabygget en Suède, chez le frère de Jorn, le peintre adepte de l'art-action et poète Jørgen Nash. À cette époque, Jorn avait déjà officiellement quitté le mouvement situationniste bien qu'il ait continué, sous le pseudonyme de George Keller, à financer Debord et le mouvement. Dans ce contexte, il est intéressant de noter que Jorn avait créé, l'année suivant son départ du mouvement situationniste initial, son Institut scandinave du vandalisme comparé (Skandinaviske Institut for Sammenlignende Vandalisme, SISV) à présent célèbre, lequel, on l'a déjà dit, devait constituer de gigantesques archives photographiques sur toute la tradition visuelle populaire nordique et son histoire.

L'idée du Bauhaus Situationniste était de créer une communauté dynamique devant se diffuser dans la société grâce à ce que l'artiste situationniste Jens Jørgen Thorsen a décrit comme un principe « collectiviste d'une cause à l'autre⁴³ ». Le mouvement ne devait donc pas avoir de centre ni d'organisation proprement dite car on considérerait la tradition scandinave comme « structurée » selon des principes de liberté asymétriques, spontanés, organiques, vandales et anarchistes. Outre Jens Jørgen Thorsen et Nash, les créateurs du Bauhaus Situationniste étaient les peintres Hans Peter Zimmer, Heimrad Prem, Helmut Sturm et le sculpteur Lothar Fischer du Gruppe Spur basé à Munich, les Suédois Hardy Strid et Ansgar Elde, ainsi que Jorn, qui intervenait alors sous le pseudonyme Patric O'Brien⁴⁴. L'historienne de l'art danoise Teresa Østergaard Pedersen a fait remarquer que les travaux de Jorn au sein du SISV ne peuvent être abordés indépendamment du contexte sociohistorique ni de la situation politique mondiale dans laquelle se trouvait le Danemark après la fin de la Seconde Guerre mondiale. En 1961, il fut proposé que le Danemark soit le septième pays à entrer dans l'union économique et commerciale des « Six »⁴⁵. On peut établir des liens entre cette situation politique et la création du SISV par Jorn car ce dernier prit ses distances par rapport à l'éventuelle adhésion du Danemark à un tel système douanier élargi. Autrement dit, Jorn considérerait les « Six » comme une nouvelle marginalisation et une capitalisation de l'esprit culturel et artistique nordique libre, raison pour laquelle il alla jusqu'à militer pour le bombardement ou la conquête de l'UNESCO⁴⁶. En 1966, Glob, qui était devenu cinq années auparavant conservateur en chef et directeur du Musée national (Nationalmuseet), à Copenhague, se désengagea des projets alternatifs et éclectiques de Jorn, l'atlas photographique et l'ouvrage *10.000 års nordisk folkekunst*.

À cette époque, on n'avait réussi à imprimer que *Skånes Stensulptur under 1100-tallet* [Sculptures de pierre en Scanie au XII^e siècle], avec un tirage très limité de 120 exemplaires, qui était donc le seul volume à avoir abouti sur les trente-deux prévus⁴⁷. Jorn devait alors manifestement renoncer au projet dans son intégralité, Glob étant à la fois celui qui devait rédiger les ouvrages et légitimer la qualité scientifique du projet.

S'il voyait la forme libre, organique et spontanée comme quelque chose qui rompait avec la rationalité et la pratique scientifique logique, qu'il associait de façon fondamentale à la culture latine, Jorn partageait en réalité la joie des nationaux-romantiques pour le passé nordique, auquel ces derniers avaient eux aussi fait appel comme à une arme politique contemporaine contre l'influence sur l'art et la culture nordiques libres exercée par l'Allemagne et l'Europe centrale. Dans un passage de *Magi og skønne kunstner*, Jorn donne cours à sa vénération pour Grundtvig, qu'il considère comme un artiste nordique spontané et vivant (ce qui ne surprendra plus guère à la lumière de ce qui précède). Jorn parvient même à relier l'état psychique de Grundtvig (décrit comme hypomanie) à la parole vivante – ce qui encore une fois renvoie à son intérêt pour le rythme organique, les dessins d'enfants, l'art des malades mentaux et l'art pictural abstrait spontané au développement duquel il contribua substantiellement à l'époque du *Helhesten* et du mouvement international Cobra (1948-1951) : « *L'hypomanie*, état maniaque des maniacodépressifs, montre la même tendance à libérer la floraison vivante des rimes et du rythme dans l'imagination créatrice spontanée. La production du poète danois N. F. S. Grundtvig en est un exemple intéressant⁴⁸. »

Notes finales sur l'époque nordique actuelle

Des concepts comme la « danité » et la nordicité, comme l'illustre le présent article, ont ensemble été soumis à un processus graduellement renforcé de naturalisation par lequel la nordicité, notamment, est devenue analogue à des concepts comme le populaire (ou la culture populaire), la démocratie, la cohésion et la liberté. L'idée qu'il existe une sphère culturelle nordique libre est encore aujourd'hui soutenue par un homme politique danois national-libéral comme Bertel Haarder, ancien ministre de la Culture issu du parti politique danois Venstre. En 2017, à l'occasion de son entrée au nouveau Conseil pour la liberté de mouvement dans les pays nordiques, Haarder souligna sans esprit critique combien, au Danemark, nous « perdons notre temps et nos forces à des obstacles frontaliers totalement inutiles se dressant devant les entreprises et les innombrables personnes et familles qui passent les frontières nordiques. Les ministres et les fonctionnaires danois auront de mes nouvelles⁴⁹ ! »

Que le Danemark, sous un gouvernement dirigé par ce même parti Venstre, soit le seul pays des Nations unies à ne pas souhaiter accueillir de quotas de migrants démontre que la nordicité peut elle aussi servir de garde-frontière à l'encontre de cultures désignées comme représentantes de « l'Autre ». Cet exemple montre encore une fois comment la représentation d'une communauté fraternelle particulière a été forgée et entretenue de façon constante depuis le romantisme jusqu'à nos jours. Selon le gouvernement danois, les frontières entre les États nationaux nordiques doivent donc rester ouvertes et en même temps fermées aux autres. La représentation d'un esprit nordique à la fois commun et exclusif continue donc d'être utilisée à notre époque comme un concept d'exclusion, même si ce ne sont plus principalement les Allemands qui sont désignés comme « l'étranger » ou « l'Autre », comme vers 1848 puis pendant la Seconde Guerre mondiale. De nos jours, la construction identitaire nationale danoise et nordique sert en revanche plutôt de garde-frontière face aux nouveaux flux migratoires souvent venus

des pays arabophones, ce qui s'est traduit par exemple par la création du groupe de partis scandinaves Nordisk Frihed (liberté nordique), qui fédère au sein de l'ensemble des pays scandinaves certaines des forces les plus critiques envers les étrangers. Nordisk Frihed compte ainsi parmi ses adhérents des membres de partis tels que Dansk Folkeparti, Sverigesdemokraterna et Sannfinländarna.

La nordicité a donc de plus en plus servi de principe d'exclusion dans certaines des nations qui font partie de la région géographique définie comme nordique, à savoir le Danemark, la Norvège, la Suède, la Finlande, l'Islande, le Groenland, les îles Féroé et l'archipel d'Åland. L'historienne de l'art suédoise Eva Zetterman, s'appuyant sur les travaux du théoricien anglais du cinéma Richard Dyer et de la chercheuse norvégienne sur le genre Anne-Jorunn Berg, a montré comment la couleur blanche et la lumière continuent d'être associées au concept de nordicité. Par l'intermédiaire d'un processus complexe de naturalisation, la lumière blanche comme caractère nordique est devenue aujourd'hui analogue à la nordicité au sens d'une construction raciale simplifiée et dichotomique du « eux et nous » correspondant à la distinction établie par Hannover entre *de blonde* et *de brunette* :

L'affirmation de Dyer selon laquelle la "blanchité" (*whiteness*) est considérée comme une condition *humaine* correspond au discours visuel de la nordicité dans lequel la représentation des sujets culturels "nordiques" est construite comme une condition *blanche* – excluant les différences de peau visibles. La blanchité dans un contexte nordique est décrite par Anne-Jorunn Berg comme une position majoritaire non marquée qui reste souvent silencieuse du fait de son naturel apparent, s'imposant comme une évidence. En tant qu'élément communiqué visuellement, la mise en scène de l'identité par rapport à la catégorie de blanchité constitue selon Berg une pratique quotidienne que nous exerçons tous et dont nous faisons tous partie, et le fait de faire taire la blanchité comme position majoritaire dominante contribue à lui maintenir cette position⁵⁰.

Après la séparation de la Norvège d'avec le Danemark en 1814, l'identité norvégienne fut également créée sur la base d'une séparation absolue et raciale des autres cultures, car comme l'a constaté l'historien Rasmus Glenthøj, la notion d'une liberté norvégienne particulière fut « mise en relief par l'exploitation d'une représentation des "chaînes de l'esclavage" du Sud prenant la forme de décadence, de paresse et de despotisme, ce qui transparaissait clairement dans la propagande menée contre Karl Johan, né en France, avant l'union avec la Suède⁵¹. » Comme cet article l'a montré, le concept du nordique ne saurait donc plus être pensé indépendamment de la représentation du national⁵². De la même manière que l'identification nationale, le concept de nordicité peut servir de principe d'exclusion simplifié et dichotomique même si ce qui est désigné comme l'ennemi change constamment. Chez les grands penseurs de l'Âge d'or tels que Høyen et Lehmann, la nordicité devait servir de marqueur idéologique contre la germanité. Chez Jorn, la nordicité a été utilisée de façon équivalente comme une défense à la fois contre l'occupant et contre l'américanisation et la capitalisation, tandis que parmi les femmes et hommes politiques actuels tels que la ministre danoise de l'Intégration Inger Støjberg, la nordicité sert à présent de marqueur avant tout raciste au service d'une pratique de l'oppression bien plus complexe. Fait nouveau, la nordicité est ainsi dirigée contre de véritables migrants, c'est-à-dire des populations souvent apatrides et pauvres venant principalement de pays du Moyen-Orient.

Cette contribution a été traduite du danois
par Suzanne Niemann.

Jens Tang Kristensen

Jens Tang Kristensen (né en 1971) est titulaire d'un doctorat (Department for Arts and Cultural Studies, University of Copenhagen), avec une thèse sur le groupe d'art concret Linien II (The Line II, 1947-1952) ; il est spécialiste des associations d'artistes de la période de l'après-guerre, et notamment du mouvement Cobra (1948-1951). Il a publié un grand nombre de textes sur l'art, la politique, l'identité nationale et l'esthétique, dans des publications danoises et internationales.

NOTES

1. Benedict Anderson, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Pierre-Emmanuel Dauzat (trad. fra.), Paris, La Découverte, 1996 [éd. orig. : *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres / New York, Verso, 1991] ; Michael Billig, *Banal Nationalism* (1995), Londres / Thousand Oaks, Calif., Sage, 2009.
2. Jens Tang Kristensen, « Om oldsager og hesteslagtning – folkelighedsbegrebet i dansk kunst og kunsthistorie », dans *Kulturo*, n° 34, 2012, p. 30-31.
3. Karin Lützen, *Byen tæmmes – Kernefamilie, sociale reformer, velgørenhed i 1800-tallets København*, Copenhagen, Hans Reitzel, 2013.
4. Lennart Gottlieb, *Modernisme og Maleri – modernisme-begrebet, modernismeforskningen og det modernistiske i dansk maleri omkring 1910-30*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag, 2011, p. 75-82.
5. Sigmund Freud, « En djævleneurose fra det 17. århundrede » (1923), dans *Totem og Tabu, En djævleneurose fra det 17. århundrede, En illusions fremtid*, Mogens Boisen (trad. dan.), Copenhagen, Hans Reitzel, 1961 [trad. fra. : « Une névrose démoniaque au XVII^e siècle », Marie Bonaparte et Mme E. Marty (trad.), 1927].
6. Jens Tang Kristensen, *Nationale konstruktioner i dansk kunst og kunsthistorie*, Aarhus, Antipyrine, 2018, p. 109.
7. Kristensen, 2018, cité n. 6 p. 29.
8. Freud, (1923) 1961, cité n. 5, p. 152
9. Ole Thyssen, *Statslegender – Filosoffernes blik på staten – Fra flodstat til velfærdsstat*, Copenhagen, Informations Forlag, 2014, p. 140
10. Flemming Lundgreen-Nielsen, « Danskhed i krige og kriser. 1800-1864 », dans Flemming Lundgreen-Nielsen (dir.), *På sporet af dansk identitet*, Copenhagen, Spektrum, 1992, p. 148
11. Kristensen, 2018, cité n. 6, p. 117.
12. Peter Michael Hornung et Kasper Monrad, C. W. Eckersberg: *Dansk malerkunsts fader*, Copenhagen, Palle Fogtdal, 2005.
13. Hornung et Monrad, 2005, cité n. 12, p. 223-224.
14. « Ubanet og møjsommeligt er den Vej, vi opfordre[r] vore Konstnere til at betrede. Rundt omkring på Danmarks Øer og Sletter, mellem Norges og Sveriges Fjelde er det, at de skulle forberede sig, og gøre sig fortrolig med Folkelivet i dets Sysler og Adfærd. [...] Nordboen maa først opfattes i hele sin Ejendommelighed, Sandsen maa først skjærpes for det Store og Hjemlige i den os omgivne Natur, før vi kunne haabe at faa en folkelig, historisk Konst. Indtil det er sket, maa Skandinaviens Oldsagn og Bedrifter forgjæves vente paa at aabenbare sig i Form og Farve. » Niels Lauritz Høyen, « Om Betingelserne for en skandinavisk Nationalkonsts Udvikling – et Foredrag, holdt i det Skandinaviske Selskab den 23de Marts 1844 », dans *Niels Laurits Høyens Skrifter*, Copenhagen, Gyldendal, 1871-1876, vol. 1 (1871), p. 360-361, notre traduction.
15. Anthony D. Smith, *The Cultural Foundations of Nations*, 2008, p. 138.
16. Anderson, (1991) 1996, cité n. 1, p. 75-78.
17. Anderson, (1991) 1996, cité n. 1, p. 77.
18. Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Genève, 1781, chap. I.
19. Inge Adriansen, *Fædrelandet, folkeminderne og modersmålet – Brug af folkeminder og folkesprog i nationale identitetsprocesser – især belyst ud fra striden mellem dansk og tysk i Sønderjylland*, Sønderborg, Museumsrådet for Sønderjyllands Amt, 1990, p. 165.
20. Adriansen, 1990, cité n. 19, p. 167.
21. « For en Menneskealder tilbage stod den store Kamp mellem den Blonde og de Brunette, mellem Høyenianere og Anti-Høyenianere. Kampen endte tilsyneladende med de Sidstes komplette Nederlag, men der findes dog endnu enkelte 'Brunette' tilbage, som ikke have forsatet Düsseldorferskolens herligheder, og for hvem f.Ex. et Maleri af Kjærskou eller Rasmussen Eilertsen endnu betyder ligesaa meget som Alle de Andres, Gotfred Christensen, la Cours, Kyhns, Niss's m.Fl. tilsammen, og som ubetinget vilde foretrække en af Fru Jerichaus sortsmudsede Haremsdamer for Julius Paulsens Eva. » B. F., « Kunst og Kritik », dans *Dagbladet*, 1891, n° 131, n.p., notre traduction.
22. David M. Wilson (dir.), *Vikinger og Guder i Europæisk Kunst*, cat. exp. (Aarhus, Moesgård Museum / York, York City Art Gallery / Nottingham, Djanogly Art Gallery, 1997), Aarhus, Moesgård Museum, 1997, p. 43.
23. Wilson, 1997, cité n. 22, p. 43.
24. Gertrud Oelsner, « Det opdelte land », dans Gertrud Oelsner, Gry Hedin (dir.), *Jordforbindelser: dansk maleri 1780-1920 og det antropocæne landskab*, cat. exp. (Faaborg Museum / Toreby, Fuglsang Kunstmuseum / Ribe Kunstmuseum / Copenhagen, Den Hirschsprungske Samling, 2018-2019) Aarhus, Aarhus Universitetsforlag, 2018, p. 64.
25. Inger-Lise Kolstrup, *Magi og kunst*, Højbjerg, Skippershoved, 1995, p. 138
26. « Hør! det er ingen Dansk, som taler – dette Tonefald er Norsk – eller Svensk – Ah! Saa er de indbudne deroppefra og dervovrefra – Ret saa! Det er Naboer og Sødskene – vi ere – alle Nordmænd [...] Brødre! Hvad om det er Eder, der i dag lægger Grundstenen til Danmarks Cirkus! Til fremtidige Fester ville I da vistnok indbyde vore Brødre paa Fjeldende, hidkalde deres og vores Skjalde til Væddesang om Fædrelandssind, om

Kjærlighed og Venskab, om Manddom og Trofasthed i det genfødte Norden. » Erik Harbo, *Steen Steensen Blicher og Himmelbjergfesternes historie*, Copenhagen, Blicher-Selskabet / Fisker & Schou, 1999, p. 17-18, notre traduction.

27. Nina Damsgaard, « Lehmann, Loke og de andre », dans Bjarne Jørgensen et. al (dir.), *Constantin Hansen: 1804-1880*, cat. exp. (Copenhagen, Thorvaldsens Museum / Aarhus, Aarhus kunstmuseum, 1991), Copenhagen, 1991, p. 95-99.

28. Henny Glarboe, *En Brevveksling mellem Maleren Constantin Hansen og Orla Lehmann*, Copenhagen, Fischer, 1942, p. 10.

29. Michelle Facos, *Nationalism and the Nordic Imagination: Swedish Art of the 1890s*, Berkeley, University of California Press, 1998.

30. Patricia G. Berman, *Nyt lys over 1800-tallets danske maleri*, Copenhagen, Aschehoug, 2007, p. 11.

31. Berman, 2007, cité n. 30, p. 10.

32. « Having endured several centuries of domination by Denmark, Norway was forced into union with Sweden in 1815 by the Treaty of Kiel, to compensate Sweden for the loss of Finland to Russia after the Napoleonic wars. Norway enjoyed a degree of self-determination while united with Sweden and instituted a nationalistic curriculum in its schools around midcentury. » Facos, 1998, cité n. 29, p. 29, notre traduction.

33. Bent Christensen, *Omkring Grundtvigs Vidskab: en undersøgelse af N. F. S. Grundtvigs forhold til den erkendelsesmæssige side af det kristeligt nødvendige livsengagement*, Copenhagen, Gads, 1998, p. 51.

34. Kristensen, 2012, cité n. 2, p. 85 ; David M. Wilson (dir.), *Vikinger og Guder I Europæisk Kunst*, cat. exp. (Aarhus, Moesgård Museum / York, York City Art Gallery / Nottingham, Djanogly Art Gallery, 1997), Aarhus, Moesgård Museum, 1997, p. 25.

35. Gunnar Jespersen, *De abstrakte: historien om en kunstnergeneration*, Copenhagen, Kunstbogklubben, 1991, p. 129.

36. Teresa Østergaard Pedersen, *Sammenlignende vandalisme – Asger Jorn, den nordiske folkekunst og arkæologien*, Silkeborg, Silkeborg Moesgaard Museum / Museum Jorn, 2015, p. 23.

37. Troels Andersen, Tove Nyholm, « Indledning », dans *Asger Jorn og 10.000 års nordisk folkekunst*, cat. exp. (Copenhagen, Nationalmuseet / Silkeborg kunstmuseum, 1996), Silkeborg, Silkeborg kunstmuseum, 1995, p. 1.

38. Pedersen, 2015, cité n. 36, p. 30-31.

39. Jens Tang Kristensen, « Archival Activities: The Visual Archeology of Asger Jorn and Richard Winther », dans Anne Gregersen (dir.), *Echo Room – Thorvaldsen, Willumsen, Jorn and Their Collections*, cat. exp. (Frederikssund, J. F. Willumsen Museum, 2018), Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2018, p. 244-245.

40. Asger Jorn, *Magi og skønne kunster*, Copenhagen, Borgen, 1971, p. 27.

41. Jens Tang Kristensen, « Willumsens slør og silhuetter – et kongemord med stil », dans Anette Johansen, Peter Michael Hornung (dir.), *Et værk uden grænser – J.F.*

Willumsens maleri Kongesønnens Bryllup 1888 og 1949, Frederikssund, J. F. Willumsens Museum, 2009, p. 98.

42. « Hvor den tomme stuk og indholdsløse ornamenterik forsvandt, rykkede varereklament, plakaternes og lysskiltens endnu guldere jernskelletter frem. Dette skrigende inferno, denne demonstration af varens herredømme over mennesket, denne hån imod menneskets hjælpeløse underlegenhed over for maskinen anser mange modernister for at være et tegn på højt udviklet demokrati. Den sidste gran af menneskelighed er hermed forsvundet af vor sociale eller fælles kunst. Fra at være produktionens formål er mennesket reduceret til en kunde, dette jagede offer, dette salgsobjekt, som det gælder om med alle til rådighed stående midler at fange ind besnære og udplyndre. » Jorn, 1971, cité n. 40, p. 90, notre traduction.

43. Jens Jørgen Thorsen, *Modernisme i dansk malerkunst*, Copenhagen, Fogtdal, 1987, p. 219.

44. Thorsen, 1987, cité n. 43, p. 210.

45. Pedersen, 2015, cité n. 36, p. 30.

46. Thorsen, 1987, cité n. 43, p. 217.

47. Pedersen, 2015, cité n. 36, p. 45

48. « Hypomanien, den maniske tilstand hos manio-depressive viser den samme tendens til at frigøre den levende blomstring af rim og rytme i den spontant skabende fantasi. Den danske digter N.F.S. Grundtvigs produktion er et interessant eksempel herpå. » Jorn, 1971, cité n. 40, p. 127, notre traduction.

49. « [S]pilder tid og kræfter på helt unødvendige grænsehindringer for erhvervene og de utallige personer og familier, der krydser de nordiske grænser. Danske ministre og embedsmænd vil høre fra mig. », en ligne, URL : <https://www.altinget.dk/artikel/bertel-haarder-skal-nedbryde-graenser-i-norden>, notre traduction.

50. Eva Zetterman, « Crossing Visual Borders of Representation », dans Bodil Marie Stavning Thomsen, Kristin Ørjasæter (dir.), *Globalizing Art – Negotiating Place, Identity and Nation in Contemporary Nordic Art*, Aarhus, Aarhus University Press, 2011, p. 138 : « Dyer's claim that whiteness is considered to be a human condition corresponds to the visual discourse of Nordicness, in which the representation of 'Nordic' cultural subjects is constructed as a white condition – excluding visible differences of skin colour. Whiteness in a Nordic context is described by Anne-Jorunn Berg as an unmarked majority position which often remains silent because of its seeming self-evident naturalness [...]. As a visually communicated component, the staging of identity in relation to the category of whiteness is, according to Berg, an everyday practice we all exercise and are a part of, and silencing whiteness as a dominant majority position helps keep this position in place. »

51. Rasmus Glenthøj, *Skilsmis – Dansk og norsk identitet før og efter 1814*, Odense, Syddansk Universitetsforlag, 2012, p. 196.

52. Glenthøj, 2012, cité n. 51, p. 195-197.